AGRADECER O MAURO E AOS ORGANIZADORES DO EVENTO

HOJE VOU TENTAR AQUI FALAR UM POUCO SOBRE
ESCUTA, ESTRATÉGIAS DE OPERAR SILENCIO E RUIDO SOB O CRIVO DA VELOCIDADE E UMA CERTA POLÍTICA DO SONORO QUE TAMBEM SERIA UMA POLÍTICA DA ESCUTA. SAO TEMAS QUE ABORDEI COM MAIS FÔLEGO NO MESTRADO E QUE FOI PUBLICADO NO LIVRO "CONDIÇÃO DA ESCUTA: MIDIAS E TERRITÓRIOS SONOROS."

Silêncio e Ruído: entre o musical e a máquina de guerra sonora
A escuta hoje, talvez mais do que nunca, se encontra num jogo complexo.
Vivemos envoltos por todo tipo de apelo sonoro midiático ou não que estão o tempo inteiro produzindo universos incorporais que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crises. Seria tranquilo afirmar que estamos num mundo caótico e demasiadamente ruidoso. Mas gostaria de fugir um pouco desse lugar de apresentar o universo sonoro e ruidoso.

Penso que o ruído não é poluição sonora no sentido negativo, ele também é produção positiva.[1] Sim, a vida precisa de um estado mínimo de concentração e atenção, pré-condição para conseguir gerir-se em alguns aspectos, como pensar, memorizar,ler, escrever, criar, dormir e descansar. Entretanto, nos encontramos em constante afetação sonora, o que mantém nosso ser em estado de vigília permanente, quase nos privando dessas pré-condições fundamentais para o funcionamento pleno de nossas capacidades cognitivas. Precisamos do barulho mínimo, que em outros termos chamamos de silêncio, para que uma série de atividades possa ser desenvolvida. É sob esse aspecto que uma certa categoria de poder vem agindo não mais diretamente no indivíduo, mas em algo que lhe é anterior.

Ao pararmos para escutar os territórios sonoros nos quais estamos inseridos, encontraremos apelos que desejam nossos ouvidos em estado de consumo, prestando escuta para produzir alguma coisa, consumir algo, obedecer ordens. Se vislumbramos no mundo, cada vez mais, um estado de "guerra pura" no cotidiano, podemos dizer que na cidade vivemos com maior intensidade esse drama no plano do audível.

[1] Lembramo-nos, a esse respeito, daqueles que assumem o ruído como expressão e se põem a enfrentar situações de ter de criar uma outra escuta, que não a escuta musical, um outro corpo, que não aquele que dança ao pulso das batidas regulares da música-ritual de pista. Com suas máquinas de produzir ruídos, tais músicos parecem levar o corpo a um estado de torpor, que titubeia um movimento, um gesto, seria dança? Isso quando os corpos-ouvintes não se dispersam pelo próprio incômodo que a "ausência" de ritmo gera.

Vale aqui um parêntese. Paul Virilio fala que o surgimento da "guerra pura" se desenvolveu no cotidiano da cidade após terem-se mudado as regras das estratégias de guerra com o advento da bomba atômica. Até então, o desenvolvimento tecnológico estava voltado às grandes guerras entre Estados-Nações. Com a possibilidade da destruição total, a tecnologia passou a incidir em outro campo: a vida em seu cotidiano. Entendemos a tecnologia como algo que promove acidentes na existência, e seu desenvolvimento não está isento da negatividade de que é portadora, das rupturas que gera na vida.
Nesse sentido, falamos que nossos ouvidos têm sido bombardeados e invadidos há muito tempo, que eles se encontram em estado de guerrilha no plano da matéria sensível. Nossos tímpanos, assim como todo nosso ser, estão a escuta de um mundo que já se apropriou de nossa audição e a têm colocado para trabalhar, sem mesmo nos darmos conta.

Tal constatação tende a evocar um anseio por estados silenciosos, que possam oferecer um mínimo de segurança. Há um paradoxo nisso. Precisamos também do estado ruidoso para chocar o corpo anestesiado. O ruído parece evocar esse paradoxo. A expressão da diferença que tende a tornar distinto e indistinto, claro e obscuro.[2] Ao mesmo tempo em que denunciam um estado de anestesia, os grupos que levam o ruído a sua potência máxima tendem a colocar o corpo numa espécie de terapia de choque, um desejo de gerar afetação pura. Não nos referimos ao ruído no sentido de som não musical, aperiódico no que lhe há de pejorativo – desconforto, poluição ou dor, por exemplo –, mas no sentido de afetação ou, quem sabe, de expressão de um corpo que vive imerso em tanta velocidade que já se anestesiou e precisa de uma dose grande de energia para revitalizar suas potências, sair do estado terminal em que se encontra. Seria esse o propósito dos intensos "concertos de ruído"? Concertos que utilizam todo tipo de equipamentos sejam musicais ou não, para produzir sinais sonoros que não pretendem dialogar com elementos musicais tradicionais, negando ritmo, melodia e harmonia, bem como os níveis de audibilidade. Fazer musculação com a escuta, como se faz com o corpo que é colocado em uma academia de ginástica, para tonificar músculos.[3] Seria isso restituir a potência da escuta?

No ruído, que estou me referindo, não existiria o ritmo, no sentido deleuzoguattariano, que determina as diferenças, entradas e saídas, subdivisões temporais, como na música. Isto porque o tempo nele é único, total, é velocidade pura. Porém, não é totalizante, porque existe nele uma diferenciação constante que não consegue se fazer diferenciante aos nossos sentidos. A sensação, num primeiro momento, pode ser

[2] "Retornemos aos célebres textos de Leibniz sobre o murmúrio do mar; aí também são possíveis duas interpretações. Ou dizemos que a apercepção do ruído de conjunto é clara, embora confusa (não distinta), porque as pequenas percepções componentes não são elas mesmas claras, mas obscuras. Ou dizemos que as pequenas percepções são elas mesmas distintas e obscuras (não claras): distintas, porque apreendem relações diferenciais e singularidades; obscuras, por não serem ainda "distinguidas", não serem ainda diferenciadas – e estas singularidades, condensando-se, determinam, em relação com nosso corpo, um limiar de consciência como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções atualizam-se, mas atualizam-se numa apercepção que, por sua vez, é apenas clara e confusa: clara, porque distinguida ou diferenciada, e confusa, porque clara." (Deleuze, [1968] 2006, p. 301)
[3] Obici, 2006 , site.

aquela de promover uma espécie de surdez, como poderiam acreditar os porta-vozes da tradição musical.[4]

Também não pensemos que o ruído em si é o futuro de nossa escuta, ou que possa ser portador de toda a potência do sonoro. Existe nele uma potência de expressividade que precisa ser melhor entendida. Lembremos: silêncio e ruído são termos socialmente estabelecidos, e estão carregados de significações subjetivas. Categorizá-los, como ausência absoluta de sons e expressão plena do caos, nos parece um equivoco.[5] Tal silêncio seria morte absoluta, esgotamento do sensível face aos sons. Existiria apenas quando nosso corpo morre. Por isso, podemos dizer que escutar é expressão de vida, sinal de que sua existência pulsa em nós. Talvez o ruído ainda precise de um enfrentamento semelhante ao que Cage vivenciou na câmara anecóica, talvez falte ao ruído encontrar o silêncio. Tornar audíveis as potências do silêncio a partir do ruído, como tornar audível as potências do ruído no silêncio.

Sobre esse prisma poderíamos arriscar dizer uma coisa que parece óbvia, mas que pode nos servir aqui como um ponto. A música estaria entre as balizas do que definimos como silencio e ruído considerando que elas estão o tempo todo se redefinindo.

Ruído não é caos e silêncio não é morte

Ruidificar seria um exercício de tornar expressivo forças caotizantes que oxigenariam o mundo estável do musical apresentando os materiais numa velocidade limite extrema do discernível e do discritivel ao nossa memória sensível.
Silenciar seria um exercício de tornar expressivo forças estabilizadoras do som na velocidade limite do discernível da variação.

Podemos pensar silêncio e ruído como duas estratégias de enfrentamento do sonoro, a partir do crivo da velocidade, cada qual com suas potências. O silêncio opera a velocidade usando a estratégia de desacelerar o sonoro, torná-lo menos veloz. Para isso, cria uma série de dispositivos para proteger os ouvidos do caos sonoro que se apresenta. Já o ruído é o oposto: torna-se velocidade extrema, a ponto de chegar a um estado parecido ao silêncio, mas como expressões de pólos contrários. Entre silêncio e ruído é que se faz a música, como ritornelo, cristal do tempo, modulação de velocidade. Nesses termos, música seria uma arte de acelerar e desacelerar, de operar o caos sonoro, tornar audível as forças que operam no silêncio e no ruído. Operações extremamente complexas que exigem perspicácia para serem

[4] "O excesso de velocidade é comparável a excesso de luz. É cegante." (Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p. 81)
[5] Essa conceituação foi posta por terra quando John Cage se colocou na câmara anecóica – ambiente cientificamente estudado e construído para a ausência total de sons. Ali, escutou seu coração e seu sistema nervoso, e chegou à conclusão de que o silêncio, como ausência total de som, não existe.

enfrentadas.

COMO PENSAR ESSAS QUESTOES NO PLANO DA ESCUTA E DA POLÍTICA ENTORNO DO SONORO? Velocidade poder escuta

Poderíamos pensar que uma das potências do território sonoro, da música, é exatamente de operar o tempo, uma espécie de exercício de dromologia,[6] de poder acelerar ou desacelerar, de silenciar ou "ruidificar", de produzir velocidades, assim como gerar poder à escuta. [7] Paul Virilio é mais categórico nesse sentido e descreve essa equação direta entre velocidade gerando poder[8].

Para Virilio, a velocidade fundamenta a guerra. A aceleração e a desaceleração são como estratégias de guerrilha. "Na guerra antiga, a defesa não consistia em acelerar mas em retardar."[9] Criavam-se muros, barreiras e obstáculos. Pensemos o estado de guerra em que vive a escuta. É possível estabelecer um pensamento do sonoro sobre a velocidade. A primeira modalidade de operar o poder pela escuta é a estratégia do *Panótico* para lidar com o silêncio como forma de desacelerar o ruído. Ao desacelera-lo temos um estado de silêncio que se assemelha ao estado de vigília do *Panóptico*. Num estado desacelerado os sons são amplificados e passíveis de percepção. O silêncio é estratégico diante do fronte de batalha, expectativa, espera de sinal do adversário, onde qualquer som pode denunciar uma posição, o próximo ataque, sobrevivência. Um exemplo de *Panótico* arquitetônico são os *Sound Mirrors* (Espelhos Sonoros), construções em formato de concha acústica, situados em locais isolados e silenciosos ao longo da costa britânica para detectar aeronaves inimigas.[10]

A segunda modalidade, a do *Pámphónos*, é de acelerar a escuta, de produzi-la em velocidade. É nesse sentido que falamos de uma militarização da dimensão sensível do audível. Com a aceleração do sonoro, entramos numa modalidade de poder que opera pelo ruído, e não pelo silêncio, pela difusão da velocidade, e não pela desaceleração. Nesse regime, o silêncio serve não mais como estratégia para

---

[6] "Dromologia vem de *dromos* corrida. Portanto, é a lógica da corrida. Para mim foi a entrada no mundo do equivalente-velocidade ao equivalente-riqueza." (Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p.48)

[7] Talvez fosse a isso que Deleuze se referia ao indicar o galope, ao invés do ritornelo, como pensamento de um estado sucessivo de criação de velocidades que se cristalizam em nossa subjetividade, embora sejam construídas pela sucessão efêmera do tempo: cristais de tempo. "Seja qual for a velocidade ou a lentidão, a fila, o *travelling* é uma cavalgada, uma cavalgata, um galope." (Deleuze, [1985] 2005, p. 114) O paradigma, neste caso, é o cinema, sucessão e velocidade do olhar-tempo, espaço-tempo, que se amalgamam e cristalizam pela sucessão e sobreposição de imagens que se fazem no fluxo dos instantes.

[8] Uma das trajetórias do pensamento de Virilio é pensar a importância da velocidade em diferentes aspectos: poder, política, guerra, informação, território e cidade, entre outros aspectos. Riqueza, poder e velocidade estão, para ele, relacionados. "Riqueza e velocidade estiveram sempre ligadas, sendo uma a face escondida da outra. Ora a monética traduz bem esse movimento que tornou a circulação sinônimo de dinheiro. O dinheiro não é mais nada, a circulação é tudo. (...) A velocidade de circulação suplantou o dinheiro. (Virilio, 2001, pp.112-3)

[9] Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p. 16.

[10] Museum Waalsdorp, 2006, site.

amplificar sinais, mas como denúncia de algo que está errado. O *Pámphónos* opera pela velocidade, pelo ruído, o que gera estados de dispersão, excitação, produção e consumo constante levando a anestesia. O corpo, em face de tanta produção, não se move, fica estático, parado em estado de torpor. Entendemos isso como um estado de guerra para os sentidos, uma militarização da matéria sensível.

Pensando a questão do ruído na arte, talvez os "concertos de ruídos" sejam, atualmente, não apenas a sintoma ou expressão da modalidade de poder do *Pámphónos,* mas também uma estratégia para lidar com o ruído.[11] Lembremos o papel do ruído no desenvolvimento da música e o quanto ele desterritorializou os padrões estéticos, dando-lhes potências antes desconhecidas aos ouvidos.[12] Quem sabe seja o momento de caminhar um pouco mais nessa direção, de tornar sensível o silêncio no ruído. A versão ruidosa da música levada ao extremo talvez esteja operando nesse plano. É preciso construir máquinas de guerra sonora para que possam surgir outros corpos-escutas, como estratégias de enfrentamento na condição de guerrilha em que se encontra nossa matéria sonora sensível em nosso cotidiano.

Sobriedade e seletividade: para não espantar os devires sonoros

Entre diferentes dispositivos de manipulação do sonoro, encontramos um mundo de experimentação que opera entre as fronteiras da música e do ruído. Deleuze e Guattari alertam que não é simplesmente a valorização moderna dos concertos de ruído que é capaz de tornar algo audível. Ocasiões há em que eles são levados longe demais gerando equívocos. Por exemplo, recursos tecnológicos como o sintetizador e o computador, nem sempre fazem o som viajar, embora tenham todas condições; "mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de 'tornar sonoro', se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons".[13] Nessas circunstâncias, as potências do som não conseguem ser evocadas, suas forças não ecoam e acabam por constituir um buraco negro.[14]

É preciso discernimento para tornar sensível o sonoro. Algo parecido Guattari e Deleuze descrevem sobre o uso de substâncias que tendem a potencializar um corpo-sem-órgãos, dizem que é preciso prudência para tornar o corpo potente, para não acabar por anestesiá-lo. "Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecuralização do material, a cosmicização

[11] No cenário da música eletrônica *pop*, existe a definição *noise music*, como expressão de um modo de produção do sonoro, que é oposto aos valores da tradição musical. Mas lembremos que essa definição de música que se opõe à *noise music* parece se pautar numa definição ultrapassada, que não valeria, por exemplo, para a produção musical, principalmente aquela posterior ao século XX, e muito menos para a música eletro-acústica.
[12] Cf. Antropologia do ruído no livro *O Som e o Sentido* (Wisnik, [1989] 1999, pp. 32-58).
[13] Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160-1.
[14] "Um material rico demais é um material que permanece 'territorializado' demais, em fontes de ruído, na natureza dos

das forças".[15] Sem prudência e sobriedade, essas ferramentas perdem sua potência e riqueza.[16]

Sobriedade e seletividade com os ruídos para não cair no colapso do sensível, anestesiamento da capacidade do corpo continuar tendo o poder de ser afetado.[17] Se o corpo não seleciona, se não evita aquilo que destrói a capacidade de continuar ser afetado, ele é arruinado. A seleção que referimos não se trata de uma blindagem paranóica, mas da condição mínima de expandir a própria capacidade de ser afetado, as condições da experimentação. Isso nos ajudaria a sair de uma espécie de polariadae insana de aderir ao ruído ou recusá-lo com certa fobia saudosista. Diferente da busca por um estado de equilíbrio que tende a ficar em cima do muro, trata-se de uma espécie de sabedoria de se mover nesse campo tão complexo. Achar um lugar de análise sem fatalismo e deslumbramento, para que seja possível pensar sobre.

Talvez seja o início de um esboço de um programa. A pergunta é como politizar a escuta sem moralizar ou diabolizá-la. Mas isso significa o direito a seletividade. Politizar é isso também, decidir e inventar contra conduta, contra-escuta ou guerrilha. A escuta é um problema ecológico, biopolítico e clínico no mais complexo do termo.

---

objetos ... (mesmo o piano preparado de Cage)." (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161) "Piano em que os timbres, alturas e respostas dinâmicas de determinadas notas foram alterados por parafusos, borrachas e outros objetos colocados entre as cordas. Essa técnica foi desenvolvida por John Cage para sua *Bacchanale* (1940)" (Grove, 1988, p. 723)

[15] Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 162.

[16] "Um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina." (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161)

[17] Não é sem risco de equívoco que o som é levado a viajar por meio da síntese proposta pelo aparato que opera seus parâmetros. A viagem pode levar a lugar nenhum, permanecer no vago, ao invés de conectar o corpo com forças que podem torná-lo potente. Esse pode ser o mesmo equívoco, talvez valorizado na modernidade, com os desenhos das crianças, os textos dos loucos e os concertos de ruídos. "Freqüentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado." (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161)